

Allaert van Everdingen (1621-1673) et la fabrication visuelle du « Nord » dans la peinture hollandaise du dix-septième siècle

Jan Blanc (Université de Lausanne)

Résumé

Le peintre hollandais Allaert van Everdingen est l'inventeur d'un nouveau type de paysage, considéré, dès le dix-septième siècle, comme spécifiquement « nordique ». Pendant longtemps, on a expliqué ce phénomène en rappelant le séjour effectué par l'artiste en Norvège et en Suède. Cet article revient sur les paysages peints et gravés par van Everdingen, et montre comment ils participent d'une « imagerie nordique » consciemment fabriquée par l'artiste, à partir d'anciens stéréotypes visuels et littéraires, mais aussi de nouvelles solutions formelles et iconographiques.

En surimpression, derrière le petit train de sénateur de votre voiture, [...], on ne peut s'empêcher de voir la fabuleuse diligence de *Stagecoach* lancée à vive allure. Celle-ci a envahi tout notre imaginaire. Toute histoire désormais mettant en scène une diligence nous renvoie à elle, est obligée de composer avec elle, comme deux planches en croix nous ramènent automatiquement au Golgotha. Nous, et je parle de ce point où j'écris, ne savons plus comment on lisait un roman avant l'invention du cinéma, comment se fabriquaient les images¹.

Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*

Dans son récent roman, l'écrivain français Jean Rouaud (né en 1952), multipliant comme ici les incises et les digressions, ne cesse de s'adresser à son lecteur et aux personnages de son récit en proposant de pertinents et fascinants commentaires sur l'« art du roman », mais aussi sur les conditions de perception des productions culturelles et artistiques. Le processus que le romancier décrit et illustre dans l'extrait cité a quelque chose d'étrange et de troublant. Comment se fait-il, en effet, qu'il puisse exister des images « évidentes », de ces lieux communs qui, même si nous ne les connaissons pas réellement – certains parleront d'« inconscient collectif »², d'autres de « constructions culturelles » ou d'« usages sociaux »³, d'autres encore de

¹ Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 247.

² Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [*Symbole der Wandlung*], traduction française d'Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1953 [1952].

³ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

« prénotions⁴ » –, impriment notre perception jusqu'à la former, voire la préformer ? Ces « préjugés » sont-ils construits de façon délibérée par des acteurs du champ social ou spontanément fabriqués par la collectivité ? Comment fonctionnent-ils, s'alimentent-ils, exercent-ils leur pouvoir ? Bref : pour reprendre l'expression de Rouaud, comment fabrique-t-on de telles « images » ?

Cet article se propose de répondre, au moins partiellement, à cette question, en orientant l'analyse vers un espace où l'imaginaire visuel et les lieux communs littéraires rencontrent l'image iconique : la peinture du paysagiste hollandais du dix-septième siècle Allaert van Everdingen (1621-1673) ou, pour être plus précis, ce que l'on a appelé ses paysages « nordiques⁵ ». Van Everdingen n'est pas le seul – ni le premier – peintre d'origine flamande ou hollandaise à avoir voyagé dans le Nord de l'Europe et à avoir peint les paysages désolés ou sauvages de la Scandinavie. On peut citer, parmi les plus fameux, les exemples de Steven van der Meulen (1543-1568), Cornelius Arendtz (act. 1608-1655), David Beck (1621-1656), Govert Camphuyzen (1623/1624-1672), Cornelis van der Meulen (1642-1692), Martin Mijtens I (1648-1736), Johan Johnsen (1653-1708) et Christian Thum (mort en 1696), en Suède ; d'Adam van Breen (act. 1611-1629), Jacob Masch (act. 1630-1672) et Jacob Coning (1648-1724), en Norvège ; ou de Pieter Isaacs (1569-1625), Simon de Pas (v. 1595-1647), Remmert Piettersz (mort en 1649), Jakob Adriaensz van Meulengracht (mort en 1664), Albert Haelwegh (v. 1600-1673) et Abraham Wuchters (1608-1682), au Danemark⁶. À la différence de ses collègues, toutefois, van Everdingen ne s'est pas contenté de s'installer, pour un temps, dans le Nord de l'Europe,

⁴ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 [1894].

⁵ Sur l'œuvre d'Allaert van Everdingen, voir Wilhelm Eduard Drugulin, *Allaert van Everdingen. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment son œuvre gravé*, Leipzig, W. E. Drugulin, 1873 ; Cornelis Willem Bruinvis, « De van Everdingens », *Oud-Holland*, vol. 17, 1899, p. 216-222 ; Karl Erik Steneberg, *Kristinatidens måleri*, Stockholm, Alhems, 1955, p. 118-125 ; Alice I. Davies, *Allaert van Everdingen*, New York, Garland Publishing, 1978 ; Frederik J. Duparc [éd.], *Hollandse schilderkunst. Landschappen 17de eeuw*, catalogue d'exposition, La Haye, Mauritshuis, 1980, p. 29-31 ; Peter C. Sutton [éd.], *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Boston et Philadelphie, Rijksmuseum, Museum of Fine Arts et Philadelphia Museum of Art, 1987-1988, p. 307-312. Sur le sujet spécifique de ses « paysages nordiques », voir Olof Granberg, *Allaert van Everdingen och hans « norska » landskap. Det gamla Julita och Wurmbrandts kanoner*, Stockholm, [s.é.], 1902.

⁶ Karl Erik Steneberg, *Vasarenässansens porträttkonst*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1935 ; Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, Bohn, 1942, p. 462-513 ; Bertil Rapp, *Djur och stilleben i karolinskt måleri*, Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1951 ; Allan Ellenius, *Karolinska bildideer*, Uppsala, A & W, 1967 ; Steffen Heiberg, « Art and Politics : Christian IV's Dutch and Flemish Painters », *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1983, p. 7-24 ; Meir Stein, *Christian den Fjerdes billedverden*, Copenhagen, G. E. C. Gad, 1987.

avant de revenir dans les Provinces-Unies. Ses périples nordiques ont été pour lui davantage un moyen d'enrichir sa culture visuelle et de confronter sa connaissance, déjà affirmée, du paysage hollandais aux exemples, réels ou fictifs, de la « nature nordique ». Plus que le « Nord », il a rencontré, en voyageant en Scandinavie, une « image du Nord » qu'il s'est ensuite ingénié à reconstruire et raffiner dans les paysages qu'il a peints une fois revenu aux Pays-Bas.

Les voyages d'Allaert van Everdingen dans le « Nord »

Grâce aux indications de son principal biographe, Arnold Houbraken (1660-1719), nous savons qu'Allaert van Everdingen a appris les rudiments de son métier dans les ateliers de Roelant Savery (1576-1639), à Utrecht, à la fin des années 1630, et, sans doute, de Pieter Molyn (1595-1661), à Haarlem⁷. Le 21 février 1645, il épouse, à Haarlem, Janneke Cornelisdr Brouwers. Il devient alors membre de l'Église Réformée, et entre dans la guilde de Saint-Luc de sa ville, en 1646. En 1652, il déménage à Amsterdam – où il reçoit le droit de cité le 10 avril 1657 – tout en continuant à voyager dans les Provinces-Unies ainsi que les Flandres catholiques. Son seul apprenti connu est le peintre de marines Ludolf Bakhuizen (1630-1708).

Ce qui distingue Van Everdingen de ses contemporains est le voyage qu'il réalise, dans le Nord de l'Europe, au début de sa carrière, et qui a durablement marqué son art. Ce voyage est mentionné pour la première fois par Houbraken : « Ayant voulu se rendre dans quelque lieu sur la côte, en bateau, [Van Everdingen] se retrouva dans une tempête effrayante dont, bon gré, mal gré, il se sortit en échouant sur les côtes de Norvège, sans avoir été épargné⁸. » Aucune date n'est précisée. Le premier à avoir tenté de situer ce voyage nordique est William Thoré-Bürger (1807-1869), qui a proposé de le placer entre 1645 et 1650⁹. Aujourd'hui, les historiens d'art s'accordent à penser, à partir de documents positifs, que le séjour de Van Everdingen a eu lieu entre 1643 et 1644.

Aussitôt après son périple septentrional, *dixit* Houbraken, Van Everdingen s'est spécialisé dans ce que le biographe appelle les « vues

⁷ Compte tenu de la santé mentale et la situation personnelle de plus en plus fragile de Roelant Savery, il est probable qu'Allaert van Everdingen ne soit resté que peu de temps dans son atelier et l'ait quitté bien avant son décès en 1639. Quand le jeune peintre a-t-il rejoint Pieter Molyn, à Haarlem ? Vraisemblablement à partir du milieu des années 1630, au cours desquelles le maître prend une place prépondérante dans l'organisation et la hiérarchie de la guilde de Saint-Luc, en devenant successivement officier, puis commissaire.

⁸ Cité dans Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 6-7 (toutes les citations tirées de cet ouvrage sont de ma traduction).

⁹ Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 15.

nordiques » (« Noortsche lantgezichte »), puisque, explique-t-il, « il a trouvé l'occasion, à certains moments, de réaliser des dessins sur le vif¹⁰ ». La remarque de Houbraken est intéressante mais curieuse. D'abord parce que Van Everdingen a très peu – sinon jamais – réutilisé dans ses peintures des dessins préparatoires faits *in situ*. C'est la principale différence à établir entre Allaert van Everdingen et les peintres hollandais italianisants qui, retournés aux Pays-Bas, exploitent massivement les croquis et les dessins qu'ils ont réalisés à Rome dans leurs propres tableaux¹¹. Les esquisses topographiques de la main de Van Everdingen sont d'ailleurs rares, si bien que les historiens suédois (Olof Granberg) et norvégiens (Andreas Aubert, par exemple) s'en sont longtemps disputé la « paternité géographique¹² ». Pour Aubert, Van Everdingen ne serait pas allé au-delà de l'ouest de Färder. Son naufrage aurait eu lieu dans la région du Bohuslän, sur la côte sud-occidentale de l'actuelle Suède, entre le nord de Göteborg et la frontière contemporaine de la Norvège, province qui a appartenu à la Norvège jusqu'au 26 février 1658 (traité de Roskilde). Cette idée est confirmée par la découverte plus récente de la mention d'un dessin du fort de Bohus (*Bohus fästning*), situé sur un îlot du Nordre älv, au sud de la ville de Kungälv¹³, dans un catalogue de 1787, ainsi que d'une copie dessinée du dix-huitième siècle, sur le même sujet, conservée au Louvre¹⁴. Plus tard, un article vient citer trois nouvelles entrées de catalogues du dix-huitième siècle où des vues de Göteborg et de ses environs par Van Everdingen sont mentionnées¹⁵, ainsi que d'autres dessins représentant des sites de la partie occidentale (le château d'Älvsborg¹⁶, Mölndal¹⁷, les torrents de Nolfallet, à Trollhättan¹⁸) et de la

¹⁰ Cité dans *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Parmi les prédécesseurs d'Allaert van Everdingen, on peut citer les noms des peintres Jan Gossaert dit Mabuse (1478-1532), Maerten van Heemskerck (1498-1574), Hiëronymus Cock (1510-1570), Mathijs (1550-1583) et Paul Bril (1553/1554-1626), Jan Pynas (1581/1582-1631), Gerard Ter Borch (1582/1583-1662), Pieter Lastman (1583-1633), Willem Adriaensz. van Nieulandt II (1584-1635), Cornelis van Poelenburgh (1594/1595-1667), Leonaert Bramer (1596-1674), Guiliam du Gardijn (v. 1597-ap. 1647), Bartholomeus Breenbergh (1598/1600-1657), Pieter van Laer (1599-1642) ou Herman van Swanevelt (v. 1600-1655), qui se sont largement inspirés, dans leurs tableaux, des dessins qu'ils ont réalisés en Italie. Sur ce sujet, voir le récent catalogue de Peter Schatborn, *Drawn to Warmth. 17th-Century Dutch Artists in Italy*, Zwolle, Waanders Publishers, 2001.

¹² Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 17-18.

¹³ Construit par Håkon V, roi de Norvège, en 1308, ce château a été agrandi et modernisé au début du dix-septième siècle, sous la direction de Hans van Steenwinckel l'Ancien, architecte hollandais du roi du Danemark, Christian IV, après la guerre de Sept Ans. Au moment où il est étudié et dessiné par Allaert van Everdingen, la ville du nouveau Kungälv (Ny-Kongelf) avait déjà été construite et installée près du château.

¹⁴ *Le fort de Bohus*, XVIII^e siècle, aquarelle et mine de plomb, 11,1 x 15,9 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 23514, r^o. Voir *ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ La ville d'Älvsborg se situe dans la banlieue proche de Göteborg.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20-21. Mölndal est aujourd'hui située dans la province de Västergötland, dans le comté de Västra Götaland.

côte sud-orientale de la Suède actuelle (le Stigsberg¹⁹). Pour Granberg, au contraire, Van Everdingen se serait plutôt rendu dans l'est et le sud de la Suède – hypothèse plausible puisque le site du Stigsberg se trouve assez loin de ceux du Bohuslän. Il cite à cet effet l'inventaire après décès du marchand Louis Trip (1684), où est mentionné « une œuvre représentant le territoire de Julita, étant la fonderie de canon en Suède, faite par Allaert van Everdingen²⁰ ». Ce tableau a été identifié au Rijksmuseum d'Amsterdam²¹. Mais des enquêtes ultérieures ont montré qu'il avait été directement fondé sur un plan géométral de 1649 et que, donc, sa datation devait être bien postérieure²². K. E. Steneberg a également reconnu, dans plusieurs œuvres de Van Everdingen, les sites norvégiens de Langesund²³ et d'Österrisør – aujourd'hui Risør²⁴. Ces différentes découvertes tendraient à montrer que, loin de s'être cantonné à une seule région de la Norvège et de la Suède, Allaert van Everdingen aurait voyagé sur les côtes méridionales de ces deux pays, du comté norvégien de Telemark aux environs d'Uppsala, en Suède.

L'« esprit » et l'« image » du « Nord » : traditions picturales

Les circonvolutions des historiens norvégiens et suédois du dix-neuvième siècle pour tenter de faire entrer la figure et l'art de Van Everdingen dans le giron de leur propre pays sont évidemment mues par de claires visées nationalistes, dont l'œuvre de Van Everdingen a été à la fois l'objet et l'otage. Et elles ne prennent sens qu'en relation avec l'idée que l'on peut se faire d'une hypothétique « identité scandinave ». C'est le sens des propos de la plupart des historiens d'art qui croient reconnaître, dans les œuvres de Van Everdingen, un « esprit » :

Il est un grand poète des atmosphères qu'il harmonise dans ses couleurs, dit l'un d'eux. Nous ne trouvons rien d'immédiatement réel dans son art, mais nous, Nordiques, y reconnaissons l'*esprit* comme étant le nôtre et cher à notre cœur²⁵.

¹⁸ La ville de Trollhättan est située actuellement dans le comté de Västra Götaland, en Suède. Les célèbres torrents de Nolfallet (Västra Gullöfallet) existent toujours. Voir *ibid.*, p. 21-22.

¹⁹ Situé dans la commune de Bålsta, dans le comté d'Uppsala (Uppsala Län), au sud-est de la Suède actuelle.

²⁰ *Ibid.*, p. 19. Julita se situe aujourd'hui dans la commune de Katrineholm, appartenant au comté de Södermanland (Södermanlands Län), au sud-est du pays, au bord de la mer Baltique.

²¹ Allaert van Everdingen, *La fonderie d'Hendrick Trip, à Julita*, v. 1645-1675, huile sur toile, 192 x 254,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1510.

²² *Ibid.*, p. 22-23.

²³ Langesund se trouve aujourd'hui dans le comté de Telemark (*Telemark fylke*), au sud-est de la Norvège.

²⁴ La petite ville de Risør est située à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Langesund, dans le même comté de Telemark. Voir *ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

Qu'en est-il de cet « esprit », si proche de ce que Jean Rouaud appelle l'« image » ? Cet « esprit » ou cette « image » du Nord ne se trouve clairement pas dans les lieux eux-mêmes, dont on voit bien que Van Everdingen ne s'est pas directement et scrupuleusement inspiré dans ses tableaux. L'hypothèse que je formulerais ici est qu'elle se situe davantage dans les « lieux communs » que le peintre hollandais manipule et transforme sciemment dans ses œuvres, et grâce auxquels il fabrique, de façon parfaitement consciente, une nouvelle « formule » du paysage hollandais. De ce point de vue, l'« esprit » dont on parle ici est une « construction », et il s'agit, pour le comprendre et en mesurer les enjeux, d'en saisir l'origine et les mécanismes.

Au moment où Van Everdingen commence à travailler, au milieu du dix-septième siècle, le marché de l'art hollandais commence peu à peu à s'engorger littéralement et à crouler sous les paysages de toutes sortes. Faisant référence au « tout début de son siècle », le peintre et théoricien hollandais Samuel van Hoogstraten (1627-1678) explique, en 1678, que « les murs en Hollande n'étaient pas encore aussi densément tapissés de peintures qu'ils ne le sont aujourd'hui » et se plaint de ce que la « coutume » d'emplir les murs de tableaux « s'est progressivement installée, ce qui a poussé fortement certains peintres à s'accoutumer à peindre vite, et même à fabriquer chaque jour une œuvre, petite ou grande²⁶ ». Cet engorgement a pour effet de participer à la déflation générale du marché et, de ce fait, à l'appauvrissement considérable d'un certain nombre de peintres. À ce phénomène s'en ajoute un autre : parmi les spécialités choisies par les jeunes peintres, celle du paysage bénéficie de plus en plus de leurs faveurs, sans doute parce que, précisément, ce genre est celui qui se vend le mieux. À Haarlem, où travaille Allaert van Everdingen, les paysagistes sont, en 1634, trois fois plus nombreux que les peintres d'histoire. Cette tendance s'amplifie d'ailleurs dans les années suivantes, puisqu'en 1650, ils sont huit fois plus nombreux, et il y a fort à parier qu'un peintre comme Van Everdingen avait à assumer, dans le genre qu'il avait choisi, une concurrence féroce, de la part d'artistes nombreux et souvent talentueux²⁷. Certains paysagistes hollandais se trouvent alors dans une situation particulièrement délicate. La fin pitoyable de Roelant Savery, le premier maître d'Allaert van

²⁶ Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, traduction française de Jan Blanc, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2006 [1678], p. 372. Sur cette question de l'augmentation de l'offre sur le marché artistique hollandais du dix-septième siècle, voir notamment John M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996, p. 93-100.

²⁷ Parmi ces peintres de paysages fameux, et ayant travaillé en même temps qu'Allaert van Everdingen à Haarlem, on peut citer les noms de Frans de Momper (1603-1660), Philips Wouwerman (1619-1668), Nicolaes Berchem (1620-1683), Willem Romeyn (1624-1693) ou Jacob van Ruisdael (1628-1682). Voir Alice I. Davies, *op. cit.*, note 35, p. 105.

Everdingen, dans la pauvreté et la folie, n'est sans doute pas étrangère à la mauvaise santé économique d'une partie des peintres de paysage hollandais du dix-septième siècle, surtout lorsqu'ils appartenaient à une ancienne génération, quelque peu démodée.

Face à ces problèmes, plusieurs solutions ont été alors privilégiées par les artistes. L'une d'entre elles est évoquée par Van Hoogstraten : une productivité accrue, afin de compenser la baisse du prix moyen des toiles par une augmentation du nombre de tableaux produits et vendus. L'autre solution, choisie par Allaert van Everdingen, est celle de la niche monopolistique, à travers une stratégie de segmentation visant à exploiter intensivement un petit segment de marché afin de bénéficier d'un monopole de fait et de disposer ainsi d'une plus grande liberté pour fixer les prix de ses œuvres²⁸. La meilleure façon de construire une telle « niche » est d'inventer un genre – ou un « sous-genre » lorsqu'il s'agit d'un type de paysage particulier –, et d'être donc le seul peintre, pendant un certain temps (avant d'être soi-même imité ou plagié), à pouvoir connaître et maîtriser ce « genre », afin d'attirer davantage les commandes et les clients. Sans doute est-ce la tactique choisie par Van Everdingen qui, de retour aux Pays-Bas, choisit de tirer argument de son périple en faisant de son œuvre la traduction – plus irréaliste et fantasmagique que factuelle, on le voit – de cette odyssée nordique. De ce point de vue, on peut le dire, le « voyage » (réel) de Van Everdingen avait une double fonction de caution et de publicité : caution de l'authenticité de ses « vues nordiques » ; publicité d'un art nourri aux sources mêmes de la nature. Les ressorts de cette « invention du Nord » sont toutefois subtils, et nécessitent de prendre en compte deux dimensions de l'heuristique et de la production artistiques de Van Everdingen.

La première de ces dimensions est la tradition du paysage hollandais. Cette tradition, Van Everdingen la connaissait d'ailleurs fort bien, non seulement par son métier de peintre, mais aussi par son activité annexe de marchand d'art et de collectionneur. Dans l'inventaire après décès de ses biens, établi en 1709, sont ainsi mentionnées des œuvres de Giorgione (1477-1510), Palma l'Ancien (1480-1528), Raphaël (1483-1520), Titien (1488-1576), Hans Holbein le Jeune (1497-1543), Véronèse (1528-1588), Joachim Beuckelaer (1535-1574), Annibale Carrache (1560-1609), Roelant

²⁸ Cette idée a également été défendue par Samuel van Hoogstraten (*op. cit.*, p. 74), ainsi que par le théoricien hollandais Gerard de Lairese, pourtant peu sensible à la peinture des artistes spécialisés (Gerard de Lairese, *Het Groot schilderboek*, Amsterdam, 1730 [1707], 2 vol., t. I, p. 113). On appelle « monopole de fait » le monopole dont on peut jouir entre le moment où l'on conçoit et commercialise un bien et le moment où ce bien est à son tour commercialisé par la concurrence (Jean Magnan de Bornier, *Le monopole*, Paris, Presses universitaires de France, 1986). Sur cette segmentation, voir aussi John M. Montias, « Les marchands de tableaux aux Pays-Bas au XVII^e siècle », [Collectif], *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 69-70.

Savery, Frans Hals (1581-1666), Jan Porcellis (1584-1632), Giovanni Battista Mola (1585-1665), Johan Lyss (1593-1629), Rembrandt (1606-1669) et Willem van Aelst (1627-1687)²⁹. Pour inventer une « image », il est en effet nécessaire, en premier lieu, qu'elle puisse être reconnue en tant que telle. Autrement dit : qu'elle repose sur un certain nombre de structures communes, permettant de construire un horizon d'attente minimal. Mais elle doit aussi – équilibre précaire – se présenter de façon différentielle, en se démarquant, au moins en partie, de ces stéréotypes, afin d'apparaître comme une « image » à part entière, et non seulement comme l'ersatz d'une tradition bien établie.

Van Everdingen manie cette technique du « décalage » avec une grande virtuosité. J'en donnerai trois exemples. Voyons, tout d'abord, la composition spatiale. Au moment où Van Everdingen élabore ses premiers « paysages nordiques », la plupart des peintres s'orientent vers une conception panoramique de l'espace perspectif, fondée sur une récession subtile et progressive des plans – on peut citer, dans ce domaine, les grands paysages pseudo-panoramiques peints par Philips Koninck (1619-1688)³⁰. Cette construction d'un espace continu s'accommode bien de la géographie propre des Pays-Bas et peut, en un sens, être considérée comme la traduction technique et visuelle de la conformation topographique propre de ce territoire. Soucieux de marquer les particularismes géographiques et géologiques du « Nord », Van Everdingen choisit de renverser cette convention, en construisant l'espace de ses tableaux comme une juxtaposition discontinue de plans s'interrompant et se coupant les uns les autres (figure 1) et en utilisant, comme Rembrandt et certains de ses élèves (figure 2), les champs clairs et obscurs comme des moyens de structurer ce qu'il s'ingénie à déconstruire par l'espace. (Le fait que le seul paysage traditionnellement « hollandais » de Van Everdingen – celui d'Amsterdam – ait été, en réalité, peint d'après un plan est, de ce point de vue, très significatif : ayant été peint non pas sur le vif, d'après le site, mais à partir d'un plan géométral ancien, Van Everdingen y a été contraint d'avoir recours aux ficelles conventionnelles du paysage telles qu'il les a connues et apprises.)

²⁹ Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 42.

³⁰ Voir, par exemple, sa *Vue panoramique d'une plaine*, v. 1650, huile sur toile, 133 x 160 cm, Londres, National Gallery.



Figure 1. Allaert van Everdingen, *Paysage rocailleux*, 1649, huile sur bois
31 x 37 cm, collection particulière.



Figure 2. Rembrandt van Rijn, *Saint Jérôme dans le désert*, v. 1653-1654, eau-forte
et pointe-sèche, 25,8 x 21,1 cm, collection particulière.

Deuxième exemple : le motif de la cabane. Il fait partie des leitmotifs du paysage depuis le seizième siècle, notamment chez les deux maîtres présumés de Van Everdingen. Chez Roelant Savery (figure 3), la cabane bien charpentée et construite illustre l'hospitalité d'un lieu civilisé et perdu dans la nature sauvage. Chez Pieter Molyn (figure 4), au contraire, la cabane ruineuse marque la pauvreté et l'indigence de ses occupants. Ici aussi, toutefois, Van Everdingen fait preuve d'habileté. Plutôt que de jouer sur ces deux registres, il se distingue à nouveau. Dans ses tableaux et ses estampes (figure 5), les cabanes bancales, en partie détruites ou délabrées, ne sont plus détachées de leur environnement, mais constituent les traductions visuelles d'une nature non domestiquée et laissée à l'abandon, tout comme les rochers qui les environnent.



Figure 3. Aegidius Sadeler d'après Roelant Savery, *Maisons près d'un pont*, gravure sur cuivre, 16,4 x 22 cm, collection particulière.



Figure 4. Pieter Molyn, *Deux femmes près d'une cabane délabrée*, 1626, eau-forte, 14,7 x 18,2 cm, collection particulière.



Figure 5. Allaert van Everdingen, *Cabane dans un paysage accidenté*, eau-forte, 8,1 x 13,5 cm, collection particulière.

Troisième et dernier exemple, complémentaires des deux premiers : le motif de la cascade. Là encore, Van Everdingen s'inscrit dans une tradition bien balisée. Son maître, Savery, en avait tiré de nombreuses représentations, en l'associant notamment au thème, qu'il a fréquemment illustré, de la *natura naturans*, productrice d'une grande variété de merveilles, lointain écho du Jardin d'Eden. D'autres artistes, comme Hendrick Goltzius (figure 6), avaient, dans une tradition initiée notamment par Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569), mis en lumière les ressources visuelles et « pittoresques » de ce motif, en jouant des contrastes et des oppositions des masses. Le point de vue de Van Everdingen est encore sensiblement différent. Chez lui, la chute d'eau n'est plus ni une merveille ni une curiosité esthétique, mais un danger véritable (figure 7). Elle est violente, déborde de ses rives, brise les troncs en les charriant, et menaçant le spectateur même en se dirigeant vers lui. Van Everdingen choisit ainsi de réinvestir ce motif d'une dimension narrative, celle du risque vital. La cascade ou le torrent deviennent les nouveaux thèmes structurants et centralisateurs de la nature dévastée, articulant toutes les parties secondaires de sa composition autour de ce noyau iconographique et formel.



Figure 6. Hendrick Goltzius, *Torrent près d'un moulin à eau*, gravure sur bois, 11,1 x 14,4 cm, collection particulière.

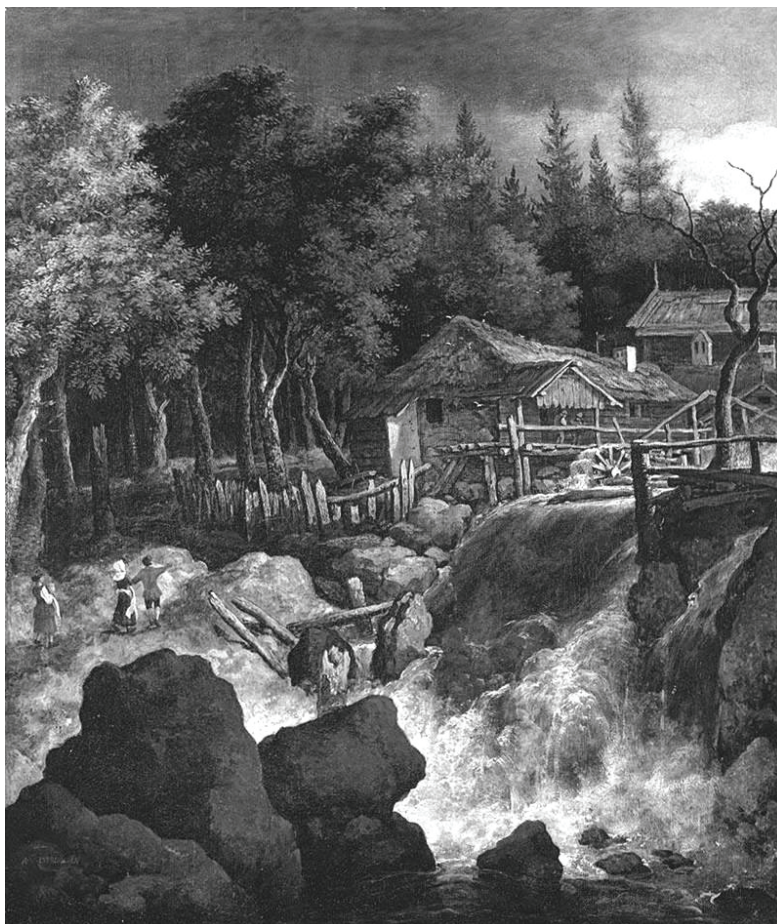


Figure 7. Allaert van Everdingen, *Torrent près d'un moulin à eau*, huile sur toile, 87 x 74 cm, collection particulière.

Les exemples iconographiques et formels composant cette « imagerie nordique » pourraient être multipliés. Les différents éléments évoqués concourent toutefois à la construction de ce que l'on pourrait appeler un nouveau stéréotype du « paysage sauvage ». La cabane en partie détruite et la cascade font assurément partie du champ lexical de cette thématique. Mais Van Everdingen a également su considérablement enrichir ce vocabulaire, en reprenant ou en adaptant une nouvelle fois les cadres traditionnels de la représentation. Un exemple, parmi d'autres : celui des rochers. Il est, depuis Joachim Patenier (1475-1624)³¹, l'un des principaux supports de la représentation de la nature sauvage et du « désert », au sens ancien du terme. L'idée est d'ailleurs défendue par les théoriciens de la peinture. Pour Van Hoogstraten, par exemple, le thème des rochers accidentés est à la fois

³¹ Voir, par exemple, son *Saint Jérôme dans le désert* (v. 1520, huile sur bois, 36,5 x 34 cm, Londres, National Gallery).

associé à celui de l'environnement sauvage – notamment montagneux – et à une imagerie de type « nordique » :

Si vous voulez que les yeux regardent et s'émerveillent,
Représentez une tempête, avec des éclairs et du tonnerre,
Ou une vue terrible dans la montagne suisse,
Menaçante avec ses crêtes, son vent et ses tempêtes.
Faites briller ses toits blancs de neige,
D'où l'eau descend poudroyer en courbes et en gouttelettes.
Ici, les rochers sont rongés comme des glaçons, et là de lourds piliers
supportant une pierre³².

Chez Van Everdingen aussi, les rochers et les formations géologiques ne sont plus seulement des « cadres » de l'action ; ils deviennent son objet même, l'objet d'une représentation dramatique et expressive (figure 8).



Figure 8. Allaert van Everdingen, *Cabane près d'un torrent*, v. 1660, huile sur toile, 83 x 110 cm, collection particulière.

³² Samuel van Hoogstraten, *op. cit.*, p. 366.

L'« esprit » et l'« image » du « Nord » : stéréotypes littéraires

La deuxième dimension de cette construction visuelle du « Nord » par Van Everdingen est l'illustration des stéréotypes littéraires, notamment fournis, en grand nombre, par l'*Historia gentibus septentrionalibus*³³ (1561) d'Olaus Magnus (1490-1557), qui est elle-même en partie inspirée – en plus des souvenirs personnels de son auteur, glanés entre 1518 et 1519, lors de ses voyages dans le Grand Nord – du *Laus Saxoniae* (v. 1470) de Werner Rolewinck (1425-1502), du *De omnium gentium ritibus* (1520) de Johann Boemus (m. 1520), ainsi que des travaux d'Aeneas Silvius (1405-1464), Matthieu de Miechów, Paolo Giovio (1483-1517), Albert Krantz (1448-1517), Franciscus Irenicus (1495-v. 1559) et Jakob Ziegler (1480-1549). Il n'est pas dans mon intention d'exposer la nature et la structure de ces *topoi*, mais de souligner la façon dont, très précisément, Van Everdingen a su offrir aux spectateurs de ses paysages des traductions visuelles des principales constructions stéréotypiques dont l'ouvrage d'Olaus Magnus, particulièrement bien connu dans les Pays-Bas du dix-septième siècle, s'est fait un large écho³⁴.

L'ambition d'Olaus Magnus était en effet double : s'inscrire d'abord dans la tradition des *mirabilia* en présentant, comme on le faisait alors, le « Nord » comme un territoire homogène, une terre sauvage et dangereuse, notamment pour le voyageur étranger³⁵ ; mais la montrer également comme une terre pouvant être réclamée et conquise par l'Europe catholique³⁶. Le projet visuel de Van Everdingen, marqué notamment par le souci de dramatiser la composition paysagère en y intégrant des éléments dynamiques et narratifs, correspondait pleinement aux objectifs d'Olaus. Cette concrétisation visuelle du contenu de l'*Historia* avait d'ailleurs été en partie anticipée par son auteur qui, dans sa préface, souligne l'importance – et même, en un sens, la supériorité – des images en termes conatifs et commémoratifs :

Une illustration n'offre pas seulement de la satisfaction et un plaisir particulier [aux yeux] ; elle préserve aussi le souvenir du passé et renvoie constamment à nos yeux des étincelles de l'histoire. En effet, quand nous

³³ Olaus Magnus, *Description of the Northern People [Historia de Gentibus Septentrionalibus]*, traduction anglaise de Paul Fischer et Humphrey Higgens, Londres, The Hakluyt Society, 1996 [1555], 3 vol., t. I, p. L-LV.

³⁴ Il faut rappeler ici l'extraordinaire popularité du livre, dans l'Europe des seizième et dix-septième siècles. En près d'un siècle, le livre est réédité près d'une demi-douzaine de fois. Il est republié tel quel six fois. Il est traduit en italien (1561, 1565), en allemand (1567), en français (1560-1561), en néerlandais (1562) et en anglais (1658).

³⁵ *Ibid.*, t. I, p. XLIII-XLIV.

³⁶ *Ibid.*, t. I, p. XXXVIII.

regardons des peintures où des faits spectaculaires sont représentés, nous sentons l'envie de lutter pour la renommée et de relever de grands défis³⁷.

Olaus Magnus ajoute :

Un avantage important de ce type de représentation concerne particulièrement les princes et les hommes illustres puisque, en raison des périls sans nombre et des coûts lourds [que peut constituer un voyage dans des régions inhospitalières], ils ne peuvent être en mesure de partir de leurs propres pays pour gagner de l'expérience des terres inconnues et voir leurs choses en personne, ils sont capables, avec l'aide de telles images, de saisir au mieux dans leur imagination ce qu'ils désirent voir³⁸.

Les « vues nordiques » d'Allaert van Everdingen s'inscrivent assez clairement, je crois, dans le scénario esquissé par Olaus, et dont on sait qu'il a également été suivi par des artistes comme Pieter Bruegel l'Ancien qui ont repris certaines des estampes de l'*Historia* dans leurs propres œuvres. Et de nombreux motifs de ses toiles renvoient directement aux thèmes évoqués par Olaus. J'en citerai quelques-uns, qui vous rappelleront directement les œuvres dont il a été question jusqu'à présent. Olaus Magnus insiste, à plusieurs reprises, sur les dangers du « Nord » scandinave. Il s'agit d'une terre hostile, explique-t-il, où vivent des « hommes sauvages³⁹ », auxquels il dévoue de nombreuses pages, détaillant leurs coutumes, leurs vêtements, leurs habitations et leurs talents⁴⁰. Olaus raconte également les périlleux voyages dans les montagnes, notamment dans celles de Skars et Sula. Le froid, souligne-t-il, y serait presque mortel. Les ponts suspendus que l'on emprunte pour traverser les rivières ou passés au-dessus des défilés sont souvent branlants et mal ajustés. Et il décrit longuement les terrifiants ravins et les avalanches qui guettent le voyageur qui a la malchance d'errer en ces lieux⁴¹. Il consacre un chapitre particulier aux « torrents rapides⁴² ». Il précise ainsi qu'ils sont particulièrement violents au printemps, lors de la fonte des glaces et de la neige. Ils provoquent d'importantes destructions, « emportant les villages, les hameaux, les maisons et les ponts de pierre, ainsi que les arbres⁴³ ». Et Olaus de décrire encore la violence des vents du Nord, notamment du circius qui, dit-il, fait suffoquer les hommes tant il est puissant, et empêcherait les plantes de germer⁴⁴. Autant de thèmes littéraires que les « vues nordiques » de Van Everdingen ont tâché d'exploiter.

³⁷ *Ibid.*, t. I, préface, p. 5.

³⁸ *Ibid.*, t. I, préface, p. 5-6.

³⁹ *Ibid.*, t. I, p. II-III ; t. IV, p. 196-199.

⁴⁰ *Ibid.*, t. I, p. XI, t. IV, p. 210-211.

⁴¹ *Ibid.*, t. I, p. XIV ; t. II, p. 109 ; t. IV, p. XIV et p. 214-215.

⁴² *Ibid.*, t. I, p. XXX ; t. II, p. 130-131.

⁴³ *Ibid.*, t. II, p. 130-131.

⁴⁴ *Ibid.*, t. I, p. X et p. 32-33.

L'invention du « Nord » : des problématiques proprement artistiques

Un lecteur de votre temps, un lecteur populaire de roman-feuilleton, n'a aucun moyen de savoir à quoi ressemblaient les mœurs et les coutumes du XVIII^e siècle. Pas de gravures, sinon pour les collectionneurs, de sorte qu'on ne saura jamais quelles images défilaient sous ses yeux quand il lisait l'incroyable aventure d'un cadet de Gascogne et de ses trois amis mousquetaires⁴⁵.

Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*

Sans doute Jean Rouaud a-t-il raison de regretter qu'on ne puisse reconstruire telle quelle la perception du présent par le passé, que ce « présent » passé soit, pour ainsi dire, la construction de l'image que nous nous faisons présentement du passé. Mais il nous permet aussi, en partageant son expérience, de comprendre dans quelle mesure toute perception est construite, toute image est, pour ainsi dire, « préparée ». C'est sur cette « construction » que j'ai souhaité insister, ici, en montrant selon quelles modalités et dans quels buts Allaert van Everdingen s'est ingénié à fabriquer, quasiment de toutes pièces, un « Nord » qui, au fil des années, est devenu une « évidence » visuelle pour les spectateurs, y compris pour ceux qui, comme Olof Granberg ou Andreas Aubert, prétendaient pouvoir définir une identité nationale de leur territoire ou de leur pays. J'ai également souhaité montrer le rôle moteur des « lieux communs », qu'ils soient textuels ou visuels, dans l'élaboration de cette image. Ces « lieux », pour « communs » qu'ils sont, peuvent en effet, on l'a vu, faire l'objet d'une série de manipulations dont la réussite dépend de la délicatesse. À trop vouloir conserver ces *topoi*, on risque la répétition ; à chercher à les déconstruire systématiquement, on court le danger de la non-reconnaissance. La réussite d'Allaert van Everdingen réside principalement en cela : en fabriquant *une* « image » du Nord – il eût pu en choisir une autre, comme le fera, après lui, Jacob van Ruisdael, par exemple –, il n'a pas seulement contribué à la codification d'un standard visuel ; il en a conçu une image évidente, incontournable, plus vraie que nature.

⁴⁵ Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 247.